



Les poèmes franco-japonais de Pierre Garnier et Niikuni Seiichi : le cas de Micropoèmes et Petits Poèmes mathématiques simplistes

Marianne Simon-Oikawa

► To cite this version:

Marianne Simon-Oikawa. Les poèmes franco-japonais de Pierre Garnier et Niikuni Seiichi : le cas de Micropoèmes et Petits Poèmes mathématiques simplistes. Yoshikazu Nakaji. L'Autre de l'œuvre, Presses universitaires de Vincennes, p. 273-287, 2007, coll. " L'Imaginaire du Texte ", 9782842922016. hal-00780234

HAL Id: hal-00780234

<https://hal.science/hal-00780234>

Submitted on 23 Jan 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Marianne Simon-Oikawa

**Les poèmes franco-japonais de Pierre Garnier et Niikuni Seiichi :
le cas de *Micropoèmes* et *Petits Poèmes mathématiques simplistes***

La poésie visuelle, telle qu'elle s'est élaborée depuis les années cinquante, est un mouvement sans frontières. Allemands, Brésiliens, Français, mais aussi Américains, Italiens ou Tchèques, cherchèrent très tôt, autant qu'à faire connaître leurs propres créations, à découvrir celles d'autres poètes partageant les mêmes préoccupations qu'eux. Plusieurs d'entre eux, parfois séparés par des milliers de kilomètres, nouèrent des liens personnels durables, élaborant ensemble des textes théoriques, ou tentant l'expérience de créations collectives. Les échanges entre les Brésiliens Haroldo et Augusto de Campos et le Suisse Eugen Gomringer, décisifs pour le développement mondial du mouvement concret, sont déjà bien connus.

L'œuvre commune de Pierre Garnier (né en 1928) et de Niikuni Seiichi (1925-1977) l'est moins. C'est pourtant l'une des plus étonnantes, à la fois par les conditions de son élaboration et par l'audace de ses réalisations. Les deux poètes composèrent en effet un manifeste (le « Troisième manifeste du spatialisme ») et plusieurs recueils de poèmes franco-japonais (*Poèmes franco-japonais*, *Micropoèmes*, *Petits Poèmes mathématiques simplistes*) sans jamais se rencontrer : ils ne se rendirent jamais visite et ne travaillèrent ensemble que par correspondance¹. De plus, aucun ne maîtrisait la langue de l'autre. Garnier, germaniste de formation, ne parlait pas japonais, et Niikuni, angliciste, n'avait qu'une connaissance rudimentaire du français.

Leur collaboration poétique, qui n'allait pas de soi, aurait très bien pu se solder par un simple constat d'incompatibilité. On est surpris au contraire, à parcourir du regard les poèmes auxquels elle aboutit, du naturel avec lequel ils associent le français et le japonais, faisant jouer l'une avec l'autre ces deux langues, et surtout ces deux écritures. Jouer, c'est-à-dire explorer l'écart qui les sépare, se compléter, se prolonger, inventer des formes scripturales nouvelles. C'est ce que l'on voudrait montrer à travers l'examen de deux petits ensembles intitulés *Micropoèmes* et *Petits Poèmes mathématiques simplistes*, publiés respectivement en 1970 et 1971².

¹ Niikuni Seiichi publia son premier recueil de poèmes, *Zero on* (Zéro bruit) en 1963. L. C. Vinholes, poète lié aux frères de Campos mais surtout conseiller culturel de l'Ambassade du Brésil à Tôkyô, lui conseilla d'adresser son recueil à Garnier, qu'il connaissait par sa revue *Les Lettres* (sept numéros de 1963 à 1967, publiée aux éditions André Silvaire). Niikuni suivit sa recommandation, Garnier lui répondit, et c'est ainsi que commença un échange épistolaire qui devait durer une dizaine d'années. Sur les relations entre Pierre Garnier et Niikuni Seiichi, on nous permettra de renvoyer à Marianne Simon-Oikawa, « Poésie et écriture, Alphabet et idéogrammes dans quelques exemples de poésie visuelle en France et au Japon », thèse de doctorat, Université Paris 7 – Denis Diderot, 1999 ; « Ecriture poétique, poésie de l'écriture : formes et enjeux de la poésie visuelle japonaise », *Ebisu*, n°25, 2000, p. 153-191 ; « *Umi wo koeta shikakushi, Niikuni Seiichi to Piêru Garunie wo megutte* » (La poésie visuelle par-delà les mers : autour de Niikuni Seiichi et Pierre Garnier), *Gendaishi techô*, avril 2000, p. 59-61. Un article intitulé « Au-delà des langues nationales : les *Poèmes franco-japonais* de Pierre Garnier et Niikuni Seiichi » est également à paraître dans la revue *Daruma* courant 2004.

² *Micropoèmes* et *Petits Poèmes mathématiques simplistes* furent publiés respectivement dans les numéros 4 (1970) et 5 (1971) de la revue ASA (Association for the study of art, en japonais

Le spatialisme et la poésie supranationale

Avant de les examiner de manière plus détaillée, peut-être n'est-il pas inutile de les replacer dans leur contexte. Tous deux s'inscrivent en effet dans un courant particulier de la poésie visuelle, appelé spatialisme³. Le spatialisme, inventé par Pierre Garnier au début des années soixante avant d'être repris et introduit au Japon par Niikuni Seiichi, cherche à mettre l'espace au centre du poème. Il accorde une place essentielle au format, à la mise en page et la typographie, et s'attache à laisser le mot, son unité de prédilection, s'épanouir librement sur la surface de la page. Son modèle est le ciel étoilé : les mots rayonnent comme des étoiles, s'attirent et se repoussent comme les éléments d'une constellation⁴. Le poète, considéré comme un artisan, a simplement pour tâche de les disposer sur leur support et de les offrir à la contemplation du lecteur ; celui-ci, promu spectateur, reçoit celle de déchiffrer et d'interpréter les combinaisons proposées à son regard.

Pour contemplatif qu'il soit, le spatialisme n'est pas toutefois étranger aux préoccupations de son époque, au contraire. Résolument moderne, il entend même participer au progrès de l'humanité, et l'une de ses contributions les plus marquantes fut, du moins pendant un temps, l'élaboration d'une nouvelle langue : la langue supranationale. Celle-ci n'a rien d'un nouvel espéranto (à quoi servirait d'ajouter un idiome de plus aux langues déjà existantes ?). C'est une création purement poétique, qui prend pour matériaux la langue et l'écriture de tous les jours, mais leur fait subir un traitement si nouveau que celles-ci en deviennent méconnaissables : elle les traite comme des objets à voir. La signification des mots s'estompe et, allégé d'un poids inutile, le poème peut se déployer sur la page, rendu accessible à des lecteurs de tous les pays que ne gêne plus l'obstacle du sens et la nécessité d'une traduction.

La langue supranationale associe volontiers des langues différentes à l'intérieur d'un même poème. En 1963, dans un texte évocant ses premiers poèmes polyglottes, qui associent alors le français, l'anglais et l'allemand, Garnier expliquait déjà le but qu'il recherchait en faisant ainsi se rencontrer des langues particulières :

« Il est donc aisé, considérant tous les idiomes nationaux comme des matières aux multiples possibles, de les « voir devant soi », et de s'en emparer pour les mettre en communication, puis en communion, pour les faire se connaître, travailler et jouer les uns contre les autres [...]. Une confrontation entre les mots venus de géographies différentes qui s'attirent, se repoussent, agissent, réagissent les uns sur les autres pour finalement consentir à faire un corps – un poème composé d'éléments sonores et visuels qui jamais jusqu'alors n'avaient cohabité⁵ ».

La mise en présence n'aboutit pas à une fusion euphorique, ou même simplement à une synthèse, mais à l'affrontement productif d'éléments hétérogènes, s'imbriquant les uns dans les autres au point de devenir inséparables, sans jamais cependant oublier leur nature propre. Au moment où Garnier formulait cette analyse, les

Geijutsu kenkyû kyôkai), fondée au Japon par Niikuni. ASA eut sept numéros de 1964 à 1977.

³ Il existe aussi un spatialisme sonore, que je laisse ici de côté.

⁴ La référence constellative, empruntée à Mallarmé, est d'ailleurs omniprésente non seulement dans le spatialisme, mais aussi dans la poésie visuelle en général. Eugen Gomringer publia en 1953 un recueil qui devait faire date, intitulé *konstellationen, constellations, constellaciones* (spiral press, Berne).

⁵ *Les Lettres*, n°32, p. 33.

poèmes polyglottes n'utilisaient encore que des langues européennes, écrites à l'aide de caractères alphabétiques. La collaboration du poète français avec Niikuni Seiichi allait leur conférer une nouvelle dimension.

Les poèmes franco-japonais

Introduire du japonais dans les poèmes polyglottes était une gageure. Non pas seulement en raison de l'éloignement géographique de Garnier et Niikuni, mais surtout parce que des poèmes visuels franco-japonais associaient nécessairement deux idiomes bien plus éloignés que pouvaient l'être le français, l'anglais ou l'allemand. Ils associaient surtout deux écritures reposant sur des principes totalement différents. Pour le dire rapidement, l'alphabet en effet est un système d'écriture qui se veut transparent à la langue. Bien qu'il possède lui aussi des formes visuelles, sa vocation « s'est limitée à un relevé de phonèmes »⁶, et les jeux plastiques qu'il permet (tels les calligrammes) ne furent jamais considérés que comme des pratiques mineures. L'écriture japonaise au contraire, issue de l'écriture chinoise qu'elle a adaptée à ses usages, accorde une place déterminante au visible et au lecteur chargé de la déchiffrer. Ce qui est évident dans le cas des idéogrammes est très net aussi dans celui des caractères syllabiques : les deux syllabaires dont use le japonais, les *hiragana* et les *katakana*, s'ils ne notent que des sons, n'ont jamais renié leur matérialité, ne serait-ce que parce que leur utilisateur, contraint de choisir l'un ou l'autre à chaque fois qu'il écrit, ne peut rester indifférent à leur forme visuelle⁷. La rencontre, à l'intérieur d'un même poème, d'une écriture niant ses liens avec l'image et d'une autre qui au contraire les revendique, ne pouvait que produire des chocs, des réactions, et des ajustements.

Ces derniers sont particulièrement spectaculaires dans le premier recueil que Garnier et Niikuni composèrent ensemble, intitulé *Poèmes franco-japonais*. Il s'agit d'un ensemble plus important que *Micropoèmes* et *Petits Poèmes mathématiques simplistes* puisqu'il comprend treize pièces, et fut publié non seulement au Japon, dans le numéro 2 de la revue ASA, mais aussi en France, aux éditions André Silvaire, en 1967, sous la forme d'une plaquette autonome. « Première tentative de rapprocher, joindre et de rendre indissociables dans une même oeuvre les langues japonaise et française »⁸, comme l'affirment ses auteurs, *Poèmes franco-japonais* associe, à l'intérieur d'un même poème, et selon différents types de combinaison, tous les systèmes d'écriture à la disposition des poètes : des lettres alphabétiques, des idéogrammes, et des signes syllabiques. L'un des poèmes les plus spectaculaires et des plus appréciés, du moins par les poètes eux-mêmes, à en juger par la place que ceux-ci lui accordent dans leurs

⁶ Anne-Marie Christin, *L'Image écrite ou La Dérison graphique*, Flammarion, coll. « Idées et recherches », 1995, p. 37.

⁷ Ces deux syllabaires, qui comportent 48 signes chacun, permettent de noter tous les sons du japonais, et ne se distinguent que par leurs formes graphiques et leurs usages. Les *hiragana*, aux formes souples et fluides, servent essentiellement à noter les désinences verbales et les mots grammaticaux ; les *katakana*, aux formes anguleuses, transcrivent surtout les mots d'origine étrangère. Une telle répartition, si elle est communément admise, n'a cependant rien de nécessaire, et chaque scripteur reste à tout moment libre de choisir le système qui convient le mieux aux effets qu'il veut produire. Les idéogrammes eux-mêmes, qui servent à noter les mots pleins, peuvent aussi, à la manière de rébus, n'être utilisés que pour leur valeur sonore.

⁸ « Troisième manifeste du spatialisme », dans *Poèmes franco-japonais*, op. cit., non paginé.

anthologies respectives, associe les mots « coq » et « cerisier » (桜) et invite à une lecture franco-japonaise (fig. 1). Si le premier terme suggère d'identifier les formes du papier découpé aux plumes épanouies d'un chef de basse-cour, le second propose de voir dans ces mêmes formes les branches d'un cerisier ployant sous le poids de ses fleurs. Il ne s'agit pas de choisir entre ces deux lectures, mais plutôt de les laisser coexister, de les laisser jouer l'une avec l'autre, voire l'une contre l'autre.

Comparés à certaines pièces de *Poèmes franco-japonais*, *Micropoèmes* et *Petits Poèmes mathématiques simplistes* peuvent paraître moins riches. D'abord parce que les poèmes se trouvent souvent à une seule ligne ou à quelques formes simples. Ensuite, parce que, dans un mouvement drastique de réduction à l'essentiel (le spatialisme n'est pas dépourvu d'un certain ascétisme), les deux poètes ont limité leurs matériaux aux plus courants et à ceux que l'on pouvait *a priori* considérer comme les moins séduisants : Garnier, rejetant les jeux typographiques qu'auraient permis au moins une alternance entre minuscules et capitales ou entre maigres et grasses, s'est contenté de banales minuscules. Niikuni, renonçant aux idéogrammes, n'a utilisé que des signes syllabiques. Le choix de la machine à écrire et de ses caractères monotones n'était pas non plus pour égayer l'ensemble. Fréquemment utilisée dans la poésie spatialiste, parce que sa typographie permet d'éliminer toute trace de la présence du poète, la machine à écrire était particulièrement justifiée dans le cadre de poèmes à deux mains⁹. Elle ne peut cependant qu'ajouter à l'impression d'aridité. A ces données fondamentales, *Micropoèmes* et *Petits Poèmes mathématiques simplistes* ajoutent chacun leurs propres contraintes.

Micropoèmes

Micropoèmes a choisi une limitation sémantique supplémentaire : les poèmes se réduisent à deux mots, un français et un japonais, qui sont l'exacte traduction l'un de l'autre (fig. 2). Réduits à cinq, les poèmes constituent chacun une expérience particulière, difficile à généraliser sur une échelle plus vaste. Plusieurs constantes peuvent néanmoins être dégagées.

On est frappé d'abord par l'étroitesse de l'imbrication que les poèmes proposent entre les mots français et japonais qui les constituent. Les trois premiers sont organisés autour d'un mot français, aux extrémités duquel viennent s'agréger les caractères formant le mot japonais qui en est la traduction. Dans le premier poème par exemple, les deux caractères ユ (yu) et キ (ki) entourent le mot *neige* qui en japonais se dit *yuki*, dans le deuxième ム (mu) et スメ (sume) entourent *demoiselle* (en japonais *musume*). *Feu* occupe une place légèrement à part, dans la mesure où sa traduction en japonais, *hi* ヒ se réduit à une seule syllabe, placée de surcroît en fin de mot. Ce sont toujours les caractères japonais qui sont disposés autour des lettres alphabétiques, et jamais l'inverse, ce qui suggère que l'initiative de chaque poème revenait au poète français¹⁰. Les deux derniers poèmes explorent, eux, une mise en page

⁹ *Poèmes mécaniques*, signé par Pierre et Ilse Garnier et publié en 1965, était déjà entièrement réalisé à l'aide de la machine à écrire, rendant impossible l'identification de chacun des deux poètes.

¹⁰ Nous ignorons comment Garnier et Niikuni élaborèrent *Micropoèmes* et *Petits Poèmes mathématiques simplistes*. Ils sont plus bavards concernant *Poèmes franco-japonais*, mais leurs

tabulaire davantage déployée dans l'espace. Le mot *main* se reconstitue facilement à partir d'une lecture dans le sens inverse de celui des aiguilles d'une montre. Le *katakana* テ (*te*) placé au centre, donne au poème un cinquième caractère, et à la main son cinquième doigt. *Voile* suggère la forme d'une embarcation vue de haut, et le *katakana* ホ (*ho*) disposé un peu à l'écart, peut lui aussi figurer un bateau, mais surtout la place du caractère japonais, dans le prolongement des deux « o », le lie aussi fortement qu'une ligne tracée à la règle, à l'ensemble proposé par Garnier.

La force de l'association entre lettres alphabétiques et signes syllabiques japonais ne tient pas seulement toutefois à leur imbrication, mais aussi à la forme même des caractères utilisés. Niikuni pouvait choisir, à l'intérieur des deux syllabaires à sa disposition, les signes qui lui convenaient. Sa sélection produit des effets particuliers, surtout dans les deux premiers poèmes, où il semble avoir recherché la plus grande proximité graphique des signes japonais par rapport aux formes des lettres alphabétiques. Le *katakana* ヌ par exemple, placé à côté de « n », en semble le jumeau couché sur le flanc, davantage que ne saurait le faire le *hiragana* ヌ. La proximité du *hiragana* ム et de la lettre « u » est spectaculaire. Qu'aurait donné, à sa place, le *katakana* ヒ ?

La troisième caractéristique de *Micropoèmes* est son utilisation de signes de ponctuation, et c'est là d'ailleurs un trait qui le distingue de tous les autres poèmes franco-japonais. Les signes de ponctuation, bien qu'ils ne figurent pas parmi les lettres de l'alphabet ni dans aucun des systèmes qu'utilise le japonais, font partie intégrante du code graphique, et Garnier les affectionne même particulièrement, à condition naturellement de renouveler leurs usages. Habituellement discrets, simplement chargés d'organiser ou de rythmer le discours, ils se voient attribuer ici trois fonctions purement graphiques : celle de répartir des lettres en groupes distincts (tel est le rôle de la barre oblique dans « feu / hi »), celle de dessiner une forme figurative (comme le fait encore la barre oblique dans *Voile*), et celle, peut-être plus surprenante, de remplacer certaines lettres. Ce dernier cas d'ailleurs ne concerne que les lettres alphabétiques, ce qui suggère que les signes de ponctuation faisaient partie des projets proposés par Garnier, acceptés par Niikuni mais non repris par lui. C'est ainsi que dans « neige », « e » est remplacé par deux points, dans « demoiselle » « e » par des guillemets, « s » par un point d'interrogation et « l » par un point d'exclamation. Le critère retenu par Garnier rejoint celui de Niikuni mentionné plus haut : la proximité graphique. On peut penser en effet que le point d'interrogation se justifie par la courbe du « s », et le point d'exclamation par la verticalité du « l » qu'il remplace.

Petits Poèmes mathématiques simplistes

Comme *Micropoèmes*, *Petits Poèmes mathématiques simplistes* n'utilise que des signes syllabiques et repose en grande partie sur l'utilisation de mots traduits, mais il explore plusieurs directions de l'espace, ce qui le rapprocherait plutôt de *Poèmes franco-japonais*. Plus variés que *Poèmes franco-japonais*, les poèmes de cet ensemble perdent beaucoup à une analyse s'attachant simplement à y repérer quelques procédés

souvenirs ne concordent pas, l'initiative des poèmes étant attribuée tantôt au poète français tantôt au poète japonais (Marianne Simon-Oikawa, « Poésie et écriture », thèse citée, vol. 2, p. 443-444).

récurrents. On a choisi d'en privilégier cinq, qui nous paraissent montrer de manière exemplaire comment Niikuni, reprenant les propositions de Garnier, les a détournées de leur orientation première pour en faire autant de poèmes mixtes.

Les deux premiers poèmes utilisent chacun deux mots entretenant un rapport d'inclusion : dans le premier le prénom *eve* est inclus dans le mot *rêve* (fig. 3), dans le second le pronom personnel *je* dans le mot *jeu* (fig. 4). Garnier ne s'est pas contenté des hasards de la langue : sa mise en page verticale, qui repose sur l'ajout ou la disparition de certaines lettres, suggère l'idée d'un engendrement d'un mot par l'autre. Comment transposer ces effets en japonais ? Dans le premier poème, la traduction japonaise des deux mots français, *ibu* (イブ) et *yume* (ゆめ) ne contenant aucune syllabe commune, Niikuni a renoncé à établir entre ces termes un quelconque rapport qui aurait semblé par trop artificiel. Il les a au contraire éloignés le plus possible l'un de l'autre, d'une part en les disposant en deux endroits différents de la page, et d'autre part en les distinguant par l'usage des deux séries de *kana* (*hiragana* pour *yume* et *katakana* pour *ibu*). Ses efforts ont porté, pour *yume*, sur son intégration à la proposition de Garnier : le ャ, placé à côté du dernier *e* de *reve*, est complété par め situé quelques centimètres plus loin, et forme avec lui une diagonale qui relie *reve* et *rêve*, préparant l'arrivée de l'accent circonflexe sur la lettre alphabétique. Pour *ibu*, il a choisi deux *katakana* qu'il a placés juste à côté du *v* : non seulement les signes japonais partagent avec la lettre alphabétique leurs formes anguleuses mais encore leur combinaison à l'envers, ブイ, se lit *bui*, transcription phonétique de la prononciation de la lettre « v »¹¹. Dans le deuxième poème, Niikuni a pu choisir deux mots contenant une syllabe commune, *wa* : *watakushi wa* (わたくしは) et *tawamure*, jeu (たわむれ), mais au lieu de se borner à reproduire la mise en page de Garnier, il a disposé les caractères *watakushi wa* dans le prolongement de la ligne de « e », et dans le sens de lecture occidental (de gauche à ¹²droite), faisant du mot japonais comme le prolongement du mot français.

D'autres poèmes, et ce sont même les plus nombreux, ont pour point commun d'exploiter la forme graphique du bloc. C'est le cas du quatrième (fig. 5), organisé autour du mot « Roue », simplement répété à l'intérieur d'un rectangle. L'intervention de Niikuni a été en apparence très limitée. Il s'est contenté d'agrandir la forme du bloc vers le bas et vers la gauche, et d'utiliser très fidèlement la traduction française du mot « roue » : *kuruma* (くるま). Mais le choix de *kana* au lieu d'un idéogramme lui permet un jeu original, inexistant dans le poème de Garnier : la lecture réversible. Alors que les lettres du mot « roue » n'ont de sens que si elles sont lues de gauche à droite, les trois syllabes du mot *kuruma* peuvent être aussi lues de droite à gauche : elles se lisent alors *maruku*, ce qui signifie « rond » (ou plus exactement « de manière ronde », puisqu'il s'agit d'un adverbe). Il est rare que la lecture dans les deux sens d'une succession de signes fasse apparaître deux mots différents. Que ces deux mots entretiennent en outre un rapport sémantique (puisque une roue est ronde) est un heureux hasard, dont Niikuni fait un jeu poétique. Il y ajoute encore la possibilité d'un déchiffrement vertical, puisque l'on repère, à partir de la quatrième colonne de gauche, le mot *maruku*.

A titre de comparaison, on rapprochera de ce poème deux autres créations dans lesquels Garnier et Niikuni reprennent, chacun de leur côté, le même motif de la roue,

¹¹ Lorsque les Japonais récitent l'alphabet, ils le font en effet dans sa version anglaise, prononcée à la japonaise.

mais en lui appliquant un traitement très différent. Dans *La Roue de fortune*, Garnier a inscrit son poème à l'intérieur d'un cercle invisible, évoquant la forme de l'objet roue, et mis en majuscule non pas la lettre « R », mais le « o » (fig. 6). Niikuni, pour sa part, a créé, à partir de l'idéogramme de la roue (車) une mise en page qui évoque des rayons, mais aussi le bruit des voitures, en plaçant le caractère « vrombissement (轟) », composé du caractère « voiture » répété trois fois (fig. 7). Dans *Petits Poèmes mathématiques simplistes*, toute tendance, même minimale à la figuration a disparu, comme en témoigne à lui seul le choix d'une forme rectangulaire, contradictoire avec l'idée de roue.

Le dernier poème de notre parcours utilise six blocs parfaitement rectangulaires, et des *katakana* (fig. 8). Le groupe « t » / « m » sert en français de structure fixe, les voyelles « a », « e », « i », « o », « u » venant se glisser les unes après les autres dans l'espace laissé libre. Le dernier rectangle, plus long que les autres, reprend les groupes apparus successivement dans les blocs précédents, mais dans le désordre. Les groupes de lettres alphabétiques ne constituant pas de vrais mots, Niikuni n'a pu recourir à aucune traduction et a simplement transcrit les sons en *katakana*. Un examen attentif révèle cependant que cette transposition est volontairement faussée et a pour effet de doubler le texte français d'un deuxième en japonais, proche de lui, mais aussi suffisamment différent pour faire entendre une voix discordante. Les deux premiers rectangles « tam » et « tem », sont apparemment d'une fidélité exemplaire. Mais à partir du troisième bloc, les transcriptions sont inexactes : テアン ne note pas [tim], mais quelque chose comme [tean], トオン ne note pas [tom] mais [tôn], テイム ne note pas pas [tum] mais quelque chose comme [teimu]. Ces décalages créent une sorte de chanson à deux voix qui se mêlent sans se superposer totalement, conformément d'ailleurs au principe de la musique traditionnelle japonaise qui fait du décalage l'un de ses principes de composition.

La poésie supranationale en question

Petits Poèmes mathématiques simplistes est le dernier groupe de poèmes que Garnier et Niikuni signèrent ensemble. Le caractère expérimental de la poésie visuelle en général et la mort prématurée de Niikuni en 1977, suffisent sans doute à justifier la fin des poèmes franco-japonais. Mais une autre raison s'y ajoute, plus essentielle encore : la remise en question progressive, par les poètes eux-mêmes, de la pratique et des fondements de la poésie supranationale, minée par les contradictions.

« Le spatialisme a pour but le passage des langues nationales à une langue supranationale et à des œuvres qui ne sont plus traduisibles mais transmissibles sur une aire linguistique de plus en plus étendue » écrivaient par exemple Garnier et Niikuni dans le *Troisième manifeste*. Mais la transmission, qui prétendait évacuer la valeur sémantique des mots, reposait, en réalité, sur la traduction elle-même. Le lexique qui accompagne chaque poème dans l'édition originale en japonais (et que nous n'avons pas reproduit ici, faute de place), en est à lui seul une preuve.

Une autre contradiction, et qui celle-là semble avoir échappé aux poètes, est que le spatialisme en général, et les poèmes franco-japonais en particulier, est une poésie dont l'analyse ne peut être menée que dans le cadre d'une réflexion sur les différents moyens dont nous nous servons pour écrire. Isolant le mot du discours, privilégiant l'espace, sollicitant la vue plus que la voix, cette forme de poésie visuelle

aurait dû, depuis le début, être présentée par ses auteurs comme une poésie de l'écriture. Or ceux-ci ne parlèrent que peu d'« écriture » à propos de leurs créations, lui préférant sans cesse le terme de « langue » (*kotoba* pour Niikuni), C'était là méconnaître sur le plan théorique l'importance de l'image, alors même que les œuvres criaient leur appartenance au visible.

Il nous semble au contraire que si les poèmes franco-japonais de Pierre Garnier et Niikuni Seiichi survécurent à la théorie qui les suscita, c'est bien par leurs usages détournés des signes écrits. Sans recourir à aucun signe nouveau, à aucune figure, dessin ou photographie par exemple, *Micropoèmes* et *Petits Poèmes mathématiques simplistes* firent la preuve que l'écriture, envisagée non pas comme style mais dans son sens le plus radical de signes tracés sur un support, pouvait devenir elle-même un matériau poétique. Ils montrèrent aussi que la rencontre d'une écriture autre pouvait enrichir une pratique personnelle par ailleurs déjà bien engagée.

Autre de la parole que l'écriture ; autres de l'alphabet que les signes syllabiques ; autre de la France et de son logocentrisme que le Japon et son silence. Les œuvres franco-japonaises n'avaient rien de fusionnel. Si elles surent garder une telle force d'interrogation, c'est peut-être justement grâce à la troublante mixité de leurs écritures mêlées.